

**UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACION SOCIAL**



**ANÁLISIS DEL MENSAJE EN LA OBRA DEL ESCRITOR
ECUATORIANO HUILO RUALES HUALCA
QUÉ RISA, TODOS LLORABAN**

**TRABAJO DE GRADO PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADO
EN COMUNICACIÓN SOCIAL**

DARÍO ISMAEL SOLANO DEL SALTO

LIC. IVANOVA KATHERINE NIETO NASPUTH

**Quito – Ecuador
2013**

DEDICATORIA

A mis padres Susana del Salto y César Solano, por su enorme sacrificio y apoyo. A mis hermanos César Daniel y Nadia Arahí.

AGRADECIMIENTO

A mi paciente y entregada tutora Ivanova Nieto.

A todos mis amigos cuasi hermanos Tania Talbot, José Vélez, Patricio Constante que me han brindado sin limitaciones un pedazo de si para que me acompañe durante estos años que hoy culminan.

AUTORIZACIÓN DE LA AUTORÍA INTELECTUAL

Yo, Darío Ismael Solano del Salto en calidad de autor del trabajo de investigación o tesis realizada sobre el “Análisis del mensaje en la obra del escritor ecuatoriano Huilo Ruales Hualca. Qué Risa, Todos Lloraban”, por la presente autorizo a la UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR, hacer uso de todos los contenidos que me pertenecen o de parte de los que contiene esta obra, con fines estrictamente académicos o de investigación.

Los derechos que como autor me corresponden, con excepción de la presente autorización, seguirán vigentes a mi favor, de conformidad con lo establecido en los artículos 5, 6, 8; 19 y demás pertinentes de la Ley de Propiedad Intelectual y su reglamento.

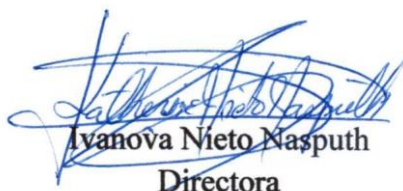
Quito, a 26 de noviembre de 2013


CC. 1718470725

darios5589@gmail.com

CERTIFICADO

En mi condición de Directora, certifico que el Señor Darío Ismael Solano del Salto, ha desarrollado la tesis de grado titulada “Análisis del mensaje en la obra del escritor ecuatoriano Huilo Ruales Hualca. Qué risa, todos lloraban”, observando las disposiciones institucionales que regulan esta actividad académica, por lo que autorizo para que el mencionado señor reproduzca el documento definitivo, presente a las autoridades de la Carrera de Comunicación Social y proceda a la exposición de su contenido bajo mi dirección.



Ivanova Nieto Nasputh
Directora

ÍNDICE DE CONTENIDO

DEDICATORIA	ii
AGRADECIMIENTO	iii
AUTORIZACIÓN DE LA AUTORÍA INTELECTUAL	iv
HOJA DE APROBACIÓN DE DIRECTOR DE TESIS	v
ÍNDICE DE CONTENIDO	vi
RESUMEN	viii
ABSTRACT	ix
JUSTIFICACIÓN	1
INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO I	3
COMUNICACIÓN, LITERATURA Y CULTURA	3
1.1 Estructuralismo y Comunicación	3
1.1.1 El Discurso	4
1.2 Cultura determinante de la literatura	9
1.3 Figuras retóricas y Lenguaje Simbólico	12
1.3.1 El concepto de símbolo en Mircea Eliade	13
1.3.2 El concepto de símbolo en Paul Ricoeur	13
1.3.3 El modo simbólico en Umberto Eco	13
1.3.4 Peirce y el hombre como signo	13
CAPÍTULO II	15
LITERATURA ECUATORIANA Y SU DESARROLLO	15
2.1 Romanticismo (Finales del Siglo XVIII)	15
2.2 Modernismo (1880 - 1910)	15
2.3 El Realismo Social (Segunda Mitad del Siglo XIX)	16
2.4 Literatura contemporánea	16

2.5 Huilo Ruales Hualca	17
2.6 Obras	19
2.6.1 Maldejojo (2006)	20
CAPÍTULO III	22
ANÁLISIS DEL DISCURSO	22
3.1 Discurso Cotidiano	22
3.2 Desarrollo	23
3.3 Estrategias de Fondo	23
3.3.1 Predicación	23
3.3.2 Tipificación	23
3.4 Estrategias de superficie	24
3.4.1 Redundancia	24
3.4.2 Metáfora	24
3.4.3 Sinécdoque	25
3.4.4 Hipérbole	25
3.5 El Relato	25
3.6 Qué risa, todos lloraban	26
3.6.1 Mudadelia	26
3.6.2 Payaso	27
3.6.3 Primer Chiste	29
3.6.4 Abanderado	31
3.6.5 Turno	33
3.6.6 Murciélago	35
3.6.7 Papá	38
3.6.8 Aullidos	41
3.7 El Relato	43
Conclusiones	45
BIBLIOGRAFÍA	46

Análisis del mensaje en la obra del escritor ecuatoriano Huilo Ruales Hualca: Qué risa, todos lloraban.

Analysis of the message contained in the book by the ecuadorian writer huilo ruales hualca. I laughed, all cried!

.

RESUMEN

La investigación plantea descifrar la utilización del lenguaje simbólico en la obra literaria de Huilo Ruales, desde tres ejes teóricos fundamentales: estructuralismo, comunicación, literatura ecuatoriana y análisis de mensajes.

El estructuralismo y la comunicación definen a la obra literaria como objeto de estudio, para posteriormente hacer un análisis histórico de la literatura ecuatoriana y sus etapas de desarrollo, para ubicar la obra de Ruales y su contexto de desarrollo.

El análisis del mensaje, mediante las categorías de Daniel Prieto Castillo, en ocho de las historias contenidas en la obra “Qué risa, todos lloraban”, permitirá determinar el uso de elementos característicos, por medio del análisis de varios párrafos de cada suceso narrativo, que vinculado a la estructura macro de la obra, por lo tanto se concluye que el lenguaje simbólico es un conjunto de estructuras inherentes al lenguaje y a sus unidades de contenido y expresión en Ruales, por medio de figuras retóricas y adjetivos.

PALABRAS CLAVE: COMUNICACIÓN Y CULTURA / OBRA LITERARIA / ANÁLISIS DE MENSAJES / ANÁLISIS DEL DISCURSO / LITERATURA ECUATORIANA.

ABSTRACT

The research proposed understanding the use of symbolic language in the literary work by Huilo Ruales, from three essential theoretical axes: structuralism, communication, Ecuadorian literature and analysis of messages.

Structuralism and communication define the literary work as a study object, to undertake a historic analysis of the Ecuadorian literature and development stages, in order to locate Ruales' work and development setting.

Message analysis through Daniel Prieto Castillo's categories, in eight stories contained in the work "I laughed, all cried" shall allow us determine the use of characteristic elements by analyzing several paragraphs of every narrative event, linking to the macro structure of the work; it is concluded that the symbolic language is a set of structures inherent to language and its content and expression units pursuant to Ruales through rhetoric figures and adjectives

KEY WORDS: COMMUNICATION AND CULTURE / LITERARY WORK / MESSAGES ANALYSIS / SPEECH ANALYSIS / ECUADORIAN LITERATURE

JUSTIFICACIÓN

La fuente literaria es uno de los elementos más trascendentales en la creación de referentes identitaria a la hora de evocar nuestros sentidos en el mundo.

Dentro del *ámbito investigativo* la literatura debe ser vista como un campo de exploración tanto social como cultural, dotando de valores indispensables para la cotidianidad, dependiendo del contexto en el cual se la lea o entienda; el lenguaje depende de significados y significantes para su entendimiento, que a su vez dependen de la actualidad socio-cultural en la que se desarrolla, se la lee, se la entiende.

El lenguaje al ser un elemento social arbitrario y maleable dentro de las estructuras culturales específicas, en las cuales se desarrollan, si se quiere, lenguajes específicos de contexto en los que se generan nuevas estructuras de en las que el análisis es una de las funciones primordiales para poder leer entre líneas los mensajes configurados en un entorno limitado y delimitado; que en este caso simboliza mediante escritor – obra – lector.

Dentro de la *comunicación* para el cumplimiento de los objetivos, se ha determinado al texto como una estructura lingüística que se desarrolla desde la forma más básica de comunicación (la palabra), que en unión con diferentes elementos (pronombre, sustantivos, verbos) forma frases u oración, estructura semi-compleja de la comunicación ya que configura significados y significantes que el receptor, por medio de su codificación, está predeterminado para su entendimiento, pero que en la literatura solo puede ser entendido como un espejismo del real mensaje que el escritor plasmo en su estructura lingüística.

INTRODUCCIÓN

Huilo Ruales es hoy uno de los narradores contemporáneos más importantes del Ecuador. La ironía es su constante as bajo la manga. El sentido de lo grotesco adquiere en sus manos una simpatía bizarra. Pero sobre todo su obra es un manifiesto contra esa solemnidad acartonada, risible, tanto narrativa como en poesía.

Otro aporte de Rúales se refleja en sus cuentos de mayor extensión; de este modo el también cuentista Iván Égüez opina sobre Cuentos para niños perversos: "Inventa una escritura para reproducir el habla de los personajes urbano-marginales (...) pero desde la picaresca, con un humor tan corrosivo como el de "la risa de las puertas de hierro" (para usar una lograda metáfora suya)". Sobre su poesía, Raúl Serrano Sánchez opina que en ella se desplaza con toda la insolencia y desparpajo de quien nos lanza un combustible (el agua bautismal posmoderna?)"

Los vínculos entre toda producción cultural y la situación socio-económica en la que aquella se da –algo ya profusamente estudiado- se modifican, necesariamente, con el transcurso del tiempo. Así, toda constelación literaria (esto es, el conjunto de sus manifestaciones y sus redes –difusión, consumo, crítica, etc.- que se crean alrededor suyo), está radicalmente imbuida de y en la historicidad. Una consecuencia de esto será la posible modificación constante de cualquier texto literario.

Este cambio puede afectar a la consideración del mismo como "literatura" o puede corresponder al modo mismo en que la literatura se relaciona con su circunstancia histórica (lo primero sería una modificación metonímica, mientras que esta segunda correspondería a una metafórica).

CAPÍTULO I

1. COMUNICACIÓN, LITERATURA Y CULTURA

1.1. Estructuralismo y Comunicación

Al hablar de comunicación entramos en la esfera de elementos que la componen, determinados por el ámbito social, que regula y abala los cánones y la funcionalidad de la misma. Es por tal motivo que se considera al sistema de comunicación social como una estructura, que dependiendo de su ámbito de acción, ubica los elementos que la componen de acuerdo a su grado de importancia en un nivel jerárquico determinado.

Esta jerarquía determina sentidos de la lengua, en todos sus niveles: escrita, verbal, corporal o simbólica. *En la situación habitual del habla, hay una sola estructura en juego: la de la lengua misma (Lotman, 1978; 110).* A partir de la necesidad de los pueblos por organizar su convivencia mediante una estructura de códigos definidos se creó el lenguaje oral, en un primer momento, y posteriormente la lengua escrita, en un proceso para mantener su prevalencia, del cual surge el mito que es el elemento base para la literatura tal y como la conocemos ahora.

Dado que, en toda lengua, el número de unidades de contenido es infinitamente mayor que el de las unidades de expresión, y que el número de las primeras aumenta con mucha rapidez que el de las segundas, no hay que asombrarse de que la polisemia (múltiples significados) sea un hecho habitual. (Lotman, 1978; 109)

La confección del sistema de comunicación social, estandarizada, desarrolla elementos que multiplican la funcionalidad de la lengua, con fundamento en la particularidad del ser humano. La subjetividad inherente a todo sistema social hizo posible la multiplicidad de significados de la palabra, determinados éstos por el contexto y el lugar de enunciación; los que deberán ser decodificado por quien se encuentra dentro del sistema de comunicación.

Para hacer posible dicha decodificación, toda la estructura que forma parte del sistema de comunicación social debe estandarizar sus elementos de uso lingüístico; en este caso la palabra, que es la base de toda comunicación tiene definiciones específicas que podrán ser modificadas según el contexto en el que se desarrolla el proceso de comunicación.

Se fija un término como un signo de la lengua en el que una unidad de expresión corresponde a una sola unidad determinada; la polisemia y la subjetividad están excluidas. (...) En otras palabras, el término no existe por sí mismo, representa un eslabón en el sistema de las nociones científicas (Lotman, 1978; 111).

Si bien, como lo explica Lotman, la palabra por sí misma está determinada por su definición-significado, existen elementos que hacen de la palabra una estructura de significados varios; por un lado tenemos el nivel regional (geográfico) y por otro lado a nivel subjetivo de un grupo social determinado. Así por ejemplo al hablar de diferentes significados a nivel geográfico hay diferentes palabras y expresiones que pueden sintetizar esto:

Palabra o frase	Ecuador	Venezuela
Espera un momento	Aguanta un chance	ya va o ya voy
En este momento	Ahorita	Ahorita
Más tarde	Más luego	Ahora
Persona adinerada	Aniñado	Papachongo

Por otro lado a nivel de grupos sociales la significación múltiple de la palabra está determinada por la convivencia cotidiana dentro de estos grupos, así por ejemplo el uso de adjetivos denominativos -apodos- (re)configura el significado y utilidad de la palabra, reafirmando la polisemia subjetiva inherente al lenguaje social.

Estas características se encuentran ligadas al proceso de comunicación que establece normas estrictas en la utilización de la lengua, por tanto se la considera como una estructura muy definida en cuanto a reglas que parte de la palabra. Pero a su vez da libertades que proporcionan a la palabra facilidades de acoplarse a los diferentes escenarios existentes en el ámbito social.

Una misma palabra corresponderá a toda una serie de significaciones (...) la polisemia no está presente en la palabra sino como posibilidad; la función de información de la lengua tiende a no tolerar las fluctuaciones de sentido lógico: hay particular interés en que la información sea percibida sin pérdida. (Lotman, 1978; 110)

1.1.1. El Discurso

Si bien es cierto que la comunicación como discurso es auto reguladora de sí misma, dependerá en gran medida en el contexto en el cual se desempeña. Lotman define esta cualidad, que *En la situación real del discurso, la palabra no se presenta nunca aislada (...) está siempre unida a cierto contexto verbal y no verbal, que define así la unidad semántica (Lotman, 1978; 110).* Es por tal motivo que las sociedades se han encargado de regular el uso de la comunicación por

fuera de dichos límites de contexto, pues la palabra no puede entenderse fuera de la regulación social que se implanta para definir los significados de la palabra en la superestructura de la comunicación.

El contexto de la frase no asegura por sí solo la monosemia necesaria, pero en la práctica real de la lengua, tal frase no puede existir por sí misma, está incluida en una enunciación precisa y en una situación vital precisa que le confieren la monosemia indispensable, quitándole el excedente de significación. (Lotman, 1978; 110)

Dentro del discurso, atravesado por todos los niveles sociales, se entiende a la literatura como una representación en forma de enciclopedia, la cual tiene en cuenta, en el nivel de código, una variedad de contextos y, por consiguiente, de posibles apariciones contextuales en las que el lexema aparece como realización concreta, situando al texto en una estructura predefinida (re)construida a nivel subjetivo, desde la asimilación individualizada a la relación material que el lector asume para proporcionar los elementos simbólicos necesarios del texto en la realidad en la que se lo lee.

La comunicación es inherente a valores subjetivos del significado de la lengua, es decir la realidad enunciada por medio del discurso solo es visible desde el punto de vista de quien recepta el mensaje. No es posible estandarizar mensajes ni significaciones en el lecho social, base fundamental de la comunicación.

La cultura ha organizado a la comunicación, por medio del lenguaje, en diferentes estructuras, que dependiendo el lugar en donde se encuentren, tendrán validez o se convertirán en un elemento periférico de la estructura comunicacional atravesada por la cultura.

El contexto habitual del discurso y de la situación se muestra insuficiente en ese caso para la definición monosémica del valor semántico de la palabra (...) valor que cambia según la estructura estilística e ideológica en que se encuentra la palabra (Lotman, 1978; 114).

Los significados de la lengua, como enunciado enciclopédico, son a la vez arbitrarios y convencionales a la necesidad de comunicarse, en el ámbito social existe una destrucción de lo enciclopédico, que da paso a significaciones más individualizadas, que parten de lo subjetivo para desarrollar un discurso ideológico, que es la base con la cual un discurso se enuncia. Esta transformación deja de lado el significado de la palabra para transformarla en un elemento fundamental en la estructura del discurso, para modificarla dentro de su conjunto de elementos pares.

A partir de lo expresado podremos tener una idea más clara del desarrollo de las letras a partir de la consideración de que los significados responden a necesidades de época. Así pues Lotman aclara:

El romanticismo y la vulgaridad cotidiana no se oponen; están en un mismo nivel, como idénticos. (...) Una estructura semántica no se limita a suprimir las significaciones inútiles, dejando el contenido potencial como el único necesario (...) tal estructura semántica crea también nuevas significaciones, imposibles en los límites de la estructura lingüística como tal. (Lotman, 1978; 116)

El desarrollo de la sociedad, según el progreso socio-económico al que está determinada facilita una (re)configuración el aparato lingüístico al que está supeditado el entorno social, que a su vez busca nuevos significados en la palabra, para que ella se acople a la nueva estructura social. Es decir la palabra en toda su estructura se ha modificado desde formas básicas hasta llegar a lo que ahora entendemos como estructura lingüística moderna.

La configuración del habla se establece a nivel interior y a nivel exterior. En el primer nivel la palabra se determina mediante la apreciación subjetiva del significado que se quiere dar por medio de un mensaje, esto para determinar el mensaje que llegará al emisor, quien a su vez cumple el rol de determinar el nivel exterior del habla, que está definido por la (de)construcción del mensaje y sus códigos, los cuales desprenden en sí mismos el verdadero significado del mensaje; en caso de que exista una ruptura en este proceso, la configuración del habla no toma en cuenta los elementos de contexto y subjetividad del receptor, en relación a los del emisor.

La estructura exterior del habla, expresada por los medios de la lengua, se presenta al receptor por el cariz de las significaciones de la lengua; pero, como hemos podido advertir, sin comprensión de toda estructura no puede haber comprensión de las palabras-significaciones (Lotman, 1978; 118).

La comunicación no fraterniza, en la cotidianidad, con los cánones del arte, ya que posee una estructura que determina la forma en la cual se habla, se escribe y se expresa una idea, sin ello cada frase estaría sujeta a un sin número de acepciones que dependerían más de la subjetividad que del contexto desde el cual se enuncia.

Esto no exime que la lengua como estructura pueda formar arte. En el caso de la literatura podremos determinar que una estructura establecida es capaz, y desde diferentes puntos de vista, de generar arte, claro que algunas veces destruyendo la regla del lenguaje: escribir de forma correcta lo que se trata de expresar sin dejar lugar a la multiplicidad de significados.

La polisemia de la lengua, al registrarse cada vez más aumenta su plenitud artística. Desde el punto de vista de la exactitud de la información, la polisemia es una

propiedad inútil, que deriva del limitado número de los elementos denotados. En cuanto al informante, le es indispensable librarse de ella a fin de arribar a la monosemia de la información perceptible (Lotman, 1978; 118).

Para Eco, el contexto y la circunstancia son indispensables para poder conferir a la expresión su significado pleno y completo, pero la expresión posee un significado virtual que permite que el hablante adivine su contexto (Eco, 1979; 25). En una obra literaria, como la que se va a analizar, debemos tomar en consideración los elementos que alimentan a la historia, determinados por tiempo-espacio, es decir el contexto de la obra, que a la vez significa múltiples definiciones de lector a lector; dejando de lado la perspectiva del autor en el momento en que fue escrita.

Partiendo de estas consideraciones podemos determinar que la comunicación, en el sentido más amplio de su definición, está condicionada por factores “externos” para su comprensión; es decir: desde el lugar de enunciación y desde el lugar de su recepción. Es por tal motivo que para hablar de literatura en nuestro país lo debemos hacer desde los años 1800, aunque no en su desarrollo pleno pero sí como base de muchos autores que son característicos en nuestra realidad en los años posteriores, con sus géneros en boga en cada una de las épocas a rememorar posteriormente dentro de este mismo capítulo.

Al igual que en la literatura, la comunicación era entendida como un mero instrumento de emisión de mensajes, es decir como un proceso en el que se involucraba a un emisor, un mensaje y un receptor, y se dejaba de lado todo el proceso de codificación del mensaje, con su debida retroalimentación que procura un feed back o respuesta, determinada por la condición en la que se lee. No podemos hablar de respuesta sin una previa “estandarización” de contextos y situaciones para que la comunicación se dé como un proceso en el que la respuesta deseada se alimenta de diferentes elementos que se encuentran implícitos en dicho proceso.

Según Greenberg “*la lengua es un aspecto tan estandarizado de la cultura, especialmente en cuanto a los aspectos estructurales que más interesan*” mediante este cuestionamiento la literatura ha logrado romper con esta estandarización por medio del llamado experimentalismo lingüístico, que a la su vez (de) construye y reconstruye el lenguaje mediante nuevos significados, que solo están determinados por medio del simbolismo lingüístico, entendido como nueva estructura metafórica de la lengua.

La interpretación de un texto depende también (aunque no principalmente) de ciertos factores pragmáticos y que, por consiguiente, no cabe abordar un texto a partir de una gramática de la oración que funcione sobre bases puramente sintácticas y semánticas. Eco, a la vez que considera al texto como una estructura compuesta por palabras, oraciones y el párrafo como una oración macro, explica que la interpretación que da el lector a dicha obra no debe estar condicionada por una definición enciclopédica de la estructura. Es a partir de los elementos

extra textuales que se puede significar un texto, sin dejar de lado parámetros en los cuales se desenvuelve la historia y que nos es traspasada por medio de los actuantes o narradores de la obra.

Todo enunciado, aunque se encuentre actualizado semánticamente en todas sus posibilidades de significación, requiere siempre un contexto. Todo enunciado necesita un contexto actual porque el texto posible estaba presente de manera virtual o incoativa en el mismo espectro enciclopédico de los sememas que lo componen (Eco, 1979; 31).

En una obra literaria quien enuncia es el actor y muy rara vez el autor, quien está encargado de posicionar a su personaje en un momento y capítulo determinado en favor de la comprensión de la historia.

Si el enunciado carece de contexto, tanto en su historia como en nuestra lectura, la obra sería poco o nada entendible y nos llevaría a entendimientos dispares con el propósito que un autor tiene al momento de escribir una obra. Esto no quiere decir que el significado literario es universal y estandarizado, depende de la subjetividad y el entorno del lector.

De aquí resulta la palabra existente en el diccionario, si bien con un significado determinado, es muy amplia e incluso podríamos decir, que es una potencialidad, un material listo para huir del diccionario y tomar vida en la frase del hombre. Pero una vez en la frase, su amplitud y su potencialidad se pierden, porque aquí depende de la frase misma (Ricoeur, 1980)

A partir de la sentencia expuesta podemos definir que el lenguaje en la literatura expresa al ser en el mundo real que se lo construye desde la esfera lingüística para determinar la relación que existe entre el lenguaje y la cotidianidad.

Ricoeur determina a la palabra como la estructura base de todo proceso comunicativo, sea este oral o escrito, que perpetra al ser humano en un tiempo y contexto determinado, en algunos casos diferentes de la obra en la que plasma su visión del mundo a partir de su subjetividad.

De esta manera, la semiótica del código y la semiótica del texto son dialécticamente interdependientes. Esta circularidad no debe desalentar a la investigación rigurosa: el único problema consiste en elaborar procedimientos rigurosos que permitan dar cuenta de esa circularidad (Eco, 1979; 38)

Dicha circularidad está dada entre el texto y el lector a partir de dos elementos de los que se nutre el texto, el nivel simbólico y el nivel textual. En primer lugar lo simbólico descodifica la “realidad” desde la cual se narra la historia, sea desde el actuante o desde el autor, y la crea a las anchas del mundo que se ha creado por medio del lenguaje, que en la medida del nivel textual,

define los parámetros en los cuales se debe leer y entender, por medio del lenguaje que recrea el mundo material, que en literatura circula a nivel ideal al del mundo real.

Desde estos puntos de vista no podemos afirmar que la literatura sea comunicación en la significación pura de la palabra, ya que de alguna manera la comunicación es espontánea, genera un flujo de información entre pares interesados, entre iguales, con los mismos códigos que permiten su decodificación a fin de obtener una respuesta, en un relativo “mismo” tiempo y espacio en el que se desarrolla todo este proceso. Por otra parte la literatura construye historias por medio del lenguaje, que es un lenguaje atemporal que transita las fronteras en busca de un lector el cual generara una respuesta, sí, pero no la deseada, de manera extemporánea y fuera de los códigos con los cuales se la desarrolló.

La literatura a la vez que no es un elemento estricto de la comunicación, se nutre de la misma para llegar al fin deseado del lenguaje, permanecer culturalmente en las sociedades, para que estas con el paso del tiempo logren (re)entender, por medio de la palabra “muerta”, los códigos en los cuales se entendía el mundo en épocas pasadas porque la finalidad del lenguaje, como un bien cultural, ha sido trascender en el tiempo, de ahí nace el mito, la leyenda y la tradición que son la base para entender el concepto de cultura; tal y como la entendemos hoy en día.

1.2. Cultura determinante de la literatura

Actualmente la cultura es sinónimo de civilización, entendida esta última como un elemento determinado por la intelectualidad y el conocimiento, que nuestra época valora en ciertos aspectos de la vida, es decir que la adquisición de conocimiento se da por medio del recurso económico, a más valor económico de ciertas representaciones culturales más cerca se está de una clase llamada alta o intelectual.

Pero el termino cultura tiene dificultades inmediatas (...) A partir del estudio del uso de la palabra en su amplio periodo histórico, Raymond Williams intento separar su distintos significados entrecruzados. Desde su aplicación al cuidado de cultivos o de animales en los inicios de la modernidad inglesa, la cultura se extendió durante el siglo XVI para describir el desarrollo intelectual y espiritual del ser humano (Gunn, 2011; 75).

Es por esto que a partir del modernismo social, se desarrolló una literatura destinada a la clase trabajadora, la conocida como “novela de consumo”, que se contraponen, en sus inicios, a la literatura o novela de elite, cargada de argumentos e historias que representaban a la aristocracia de la época, por citar un ejemplo muy claro, encontramos al libro el retrato de Dorian Gray, que guarda en su esencia una cultura refinada que correspondía a la alta cultura.

En este sentido el lenguaje es importante para los historiadores porque, *“son la base de la interacción social y de la cultura misma (...) los lenguajes del pasado, encarnados en los escritores, en formas visuales y orales, son lo que estudian.* (Gunn, 2011; 87)

La cultura a la vez que está delimitada en tiempo y espacio, por los cambios continuos a los que se encuentra expuesta por los adelantos en la tecnología, que se resume en economizar el tiempo y destruir las barreras de espacio, expande su existencia por medio de la literatura que se ha convertido en el vestigio histórico más importante para estudios culturales, porque el lenguaje escrito abstrae diferentes elementos que alimentan el tiempo cultural en el cual fue escrito uno u otro documento.

Si la cultura es un hecho aristocrático, cultivo celoso, asiduo y solitario de una interioridad refinada que se opone a la vulgaridad de la muchedumbre la mera idea de una cultura compartida por todos, producida de modo que se adapte a todos, y elaborada a medida de todos, es un contrasentido monstruoso. La cultura de masas es la anticultura (Eco, 1984; 12).

En este sentido podemos examinar que la literatura no fundamenta a la cultura, el texto literario es quien la explica por medio de todo su conjunto de elementos, es decir que el lector es un fiel observador de una época determinada por medio de lo que la novela nos cuenta. Pero aquí cabe preguntarse ¿Es fiel la literatura que se escribe en una época diferente de la que se escribe?

Podríamos entender esta interrogante como el intento de Oscar Wilde por crear una ‘novela de consumo’ que represente los valores aristócratas de la época, pues entrega a la sociedad una mirada crítica de su época, por medio de la asociación con simbolismos tales como: a vanidad, de la locura, la enajenación y el hedonismo de la clase gobernante en aquel entonces.

Por citar un ejemplo, dentro de las fronteras nacionales, tenemos a Alfredo Pareja Diezcanseco con su obra *Vida y leyenda de Miguel de Santiago*, impresa en el año 2008, pero que narra sucesos referentes al personaje de la obra que transcurren en el año de 1645.

El libro citado anteriormente, pese a tener una vasta bibliografía de carácter histórico, es desarrollado como una obra literaria de género novela, que utiliza lo elementos predominantes en el estilo de escritura de Pareja Diezcanseco, pertenecientes a su época.

Como podemos observar toda obra literaria a más de depender de los principales referentes de la época, también lo hace por medio del estilo que posee su autor, que es de carácter individual, pero que posee ciertas influencias. Es así que en la literatura universal poseemos varios ejemplos para describir dicho fenómeno. Al hablar de Frankenstein nos referimos a una obra de índole pseudocientífica o –a mi parecer- es el vestigio de la ciencia ficción, tal como la

conocemos hoy, que posee ciertos rasgos del auge literario del siglo XIX, en el cual predominaba el romanticismo inglés y la época victoriana.

Y puesto que ésta nace en el momento en que la presencia de las masas en la vida social se convierte en el fenómeno más evidente de un contexto histórico, la «cultura de masas» no es signo de una aberración transitoria y limitada, sino que llega a constituir el signo de una caída irrecuperable, ante la cual el hombre de cultura (último superviviente de la prehistoria, destinado a la extinción) no puede más que expresarse en términos de Apocalipsis (Eco, 1984; 12).

La obra de Mary Shelley a pesar de estar influenciada por la época, no utiliza esos elementos como predominantes en la trama de la historia, sino más bien por medio de los personajes que guardan en su psicología dichas características específicas. Capítulo tras capítulo del texto encontramos pasajes representativos que se vinculan a una sociedad derruida por el mal manejo de la monarquía, la revolución industrial en su auge económico y no humano y claramente desintegrado por la división política entre liberales (*Whigs*) y conservadores (*Tories*); representado todo esto por su personaje nombrado Monstruo, por su creador Frankenstein. Esto quiere decir que:

El lenguaje, en sentido de emisión o discurso, se da en los límites entre el yo y los otros (esto) implica que el lenguaje nunca es estático, sino fuente de una 'incesante generación creativa'. Y también es social (ya que) está ideológicamente saturado e impregnado por los poderes y las fuerzas que hay en cualquier momento histórico dado (Gunn, 2011; 89).

Al aludir a este antecedente se puede entender las características literarias que determinan la escritura, la creación de personajes e historias, tomando en consideración su contexto y los límites tiempo-espacio que definen a una creación literaria como tal.

Bajtín “*insistía en ver al lenguaje como un proceso social que es siempre contextual. Los individuos no inventan el lenguaje, ni son simplemente sujetos del sistema lingüístico*” (Gunn, 2011; 89)

Es aquí que la cultura como tal es una estructura que surge en medio de procesos sociales, económicos e ideológicos influenciados por la tecnología, el conocimiento y el desarrollo urbano social que nutre a la literatura en su forma y fondo por medio de sus estructuras, símbolos y significantes a través de sus argumentos y éstos a la vez por medio del significado de las palabras, ya que, si bien es cierto que la enciclopédico del lenguaje tiene su tradición, también depende del contexto en el cual son utilizadas las palabras, más aun en esta época que la utilización de las nuevas tecnologías de la comunicación han reconstruido dicho elemento.

Como nos cita Gunn, para “*Bakhtin el lenguaje es social porque las personas son miembros de una comunidad lingüística que se predica de una comprensión compartida de los protocolos lingüísticos*” (Gunn, 2011; 89)

Lo cultural juega un papel preponderante para la novela, el cuento, la poesía, es decir para todo el universo literario, ya que es ella quien determina que se debe leer y que no. Ahora sin desmerecer el aporte al arte, la literatura está concebida para un público de masas, característica de nuestra época posmoderna de culto monetario.

De este modo, el gusto por la música o el interiorismo de la mayoría de la población puede rechazarse (...) por ser ‘inferior’ y ‘vulgar’. Además, Bourdieu sostuvo que las ideas sobre el gusto y el valor cultural se superponen a, y refuerzan, las ideas acerca de la jerarquía social y división de clases (Gunn, 2011; 94)

1.3. Figuras retóricas y Lenguaje Simbólico

Para poder tener las bases de análisis de la obra “*Que risa, todos lloraban*” debemos definir los elemento de análisis, por un lado las figuras literarias específicas de estudio, y por otro lado el significado de símbolo mediante autores que trabajan sobre este campo.

Si bien existen 136 figuras literarias, para fines de la investigación, se utilizaran las siguientes:

- **Semántica:** Se refiere a los aspectos del significado, sentido o interpretación del significado de un determinado elemento, símbolo, palabra, expresión o representación formal.
- **Semiótica:** Se define como el estudio de los signos, su estructura y la relación entre el significante y el concepto de significado.
- **Vocativo:** El caso vocativo, es un caso que se emplea para identificar el nombre al que se dirige el hablante.
- **Pragmática:** Se interesa por el modo en que el contexto influye en la interpretación del significado.
- **Metáfora:** Consiste en la identificación de un término real con un término imaginario.
- **Metonimia:** Es un fenómeno de cambio semántico por el cual se designa una cosa o idea, con el nombre de otra, sirviéndose de alguna relación semántica existente entre ambas.
- **Onírico:** Es una actividad mental que se manifiesta en un síndrome de confusión que está especialmente caracterizada por alucinaciones visuales.

- **Alegoría:** Figura literaria o tema artístico que pretende representar una idea valiéndose de formas humanas, animales o de objetos cotidianos.

1.3.1. El concepto de símbolo en Mircea Eliade

El símbolo integra los diferentes planos de la sociedad como lo sagrado, el conocimiento del hombre y su medio. En esta búsqueda de interpretación de ese sentimiento que ha marcado al hombre en el transcurso de su historia, de esa relación con lo sagrado que ha dejado huella en el ser humano, Eliade se encuentra con el fenómeno capital: el símbolo.

1.3.2. El concepto de símbolo en Paul Ricoeur

El lenguaje transmite los símbolos que llevan consigo una dimensión cósmica, una onírica y una poética. Para este autor existe un lenguaje primitivo, es decir, más allá de un lenguaje que pretende analizar los orígenes de las cosas y del hombre; otro lenguaje, que es por excelencia simbólico.

1.3.3. El modo simbólico en Umberto Eco

El símbolo es un uso específico de los signos. Esto significa que existen experiencias semióticas intrincadas que aparecen oscuras, en las cuales la expresión es correlacionada con una nebulosa de contenido, ya sea por el emisor o el destinatario, es decir, el contenido está relacionado con una cantidad impresionante de campos diferentes que son difícilmente estructurales, y cada cual puede reaccionar de manera diferente, interpretar esta nebulosa de contenido según el campo que le parezca más adecuado, sin que haya un código que lo restrinja obligatoriamente.

1.3.4. Peirce y el hombre como signo

Las cogniciones que nos llegan por tanto mediante esta serie infinita de inducciones e hipótesis son de dos tipos, las verdaderas y las no-verdaderas, o cogniciones cuyos objetos son reales y cogniciones cuyos objetos son irreales. Pero, ¿qué significamos por real? Se trata de un concepto que tenemos que haber tenido primero cuando descubrimos un irreal, una ilusión, es decir, cuando nos corregimos por vez primera. Lo real, pues, es aquello a lo que, más pronto o más tarde, aboca la información y el razonamiento, y que en consecuencia es independiente de los antojos tuyos o míos. Por lo tanto, el auténtico origen del concepto de realidad muestra que el mismo, implica esencialmente la noción de comunidad, sin límites definidos, y susceptible de un crecimiento definido del conocimiento.

Los autores y su definición de signo que se utilizará en la investigación serán:

Paul Ricoeur y su concepto de símbolo, tomando en consideración que los elementos sobre el símbolo están determinados por medio del lenguaje, que a su vez explora diferentes dimensiones en la esfera lingüística.

Umberto Eco por medio de su relación semiótica con el lenguaje, a partir del cual se desarrollan estructuras más amplias y alejadas de la estructura base del lenguaje, generando así múltiples significados en el lenguaje y su simbolismo.

Cabe señalar que se tomará en cuenta los diferentes elementos de desarrollo de los cuatro autores, pero con principal énfasis en Eco y Ricoeur.

CAPÍTULO II

2. Literatura ecuatoriana y su desarrollo.

Para poder ubicar a Huilo Ruales Hualca dentro del contexto literario de nuestro país, primero debemos realizar un recuento por toda la historia literaria de nuestro país, citando géneros y principales autores en cada uno de ellos para así poder determinar en qué grado, el autor que concierne en el presente análisis, tuvo una influencia, o si por otro lado nuestro país no fue el antecedente directo para el desarrollo de su obra y su singular estilo literario.

2.1. Romanticismo (Finales del Siglo XVIII)

Surge en Alemania y se extiende por Europa y América, su característica principal es el egocentrismo del romántico, junto con el enaltecimiento de la belleza natural (del paisaje, que se configura como un elemento primordial en el desarrollo de este género).

En nuestro país este género nace gracias a la poetisa quiteña Dolores Veintimilla (1830-1857), la que exaltó el amor, la lucha contra los prejuicios y una tristeza por amores no correspondidos. Es célebre su poema Quejas, muestra de la gran melancolía que la atormentaba y que la llevaría en última instancia a suicidarse en la ciudad de Cuenca, en 1857.

Otros representantes, dentro de la poesía romántica de la época, son Julio Zaldumbide (1833-1887) y el guayaquileño Numa Pompilio Llona (1832-1907). Éste último gozó de gran fama tanto en Ecuador como en Perú, donde se radicó un tiempo. Fue diplomático en España, Italia, Colombia y Francia, donde llegó a conocer al mismísimo Víctor Hugo.

El escritor ambateño Juan León Mera (1832-1894) representante de la narrativa romántica, y considerado un clásico en la literatura ecuatoriana e hispanohablante, por su obra Cumandá caracterizada por un limpio símbolo de ideales del romanticismo.

En el género del ensayo, Juan Montalvo (1832-1889), es el mayor representante ecuatoriano de todos los tiempos en este género por sus obras, entre las que se encuentran Las Catilinarias, Siete tratados y la novela Capítulos que se le olvidaron a Cervantes.

2.2. Modernismo (1880 - 1910)

El Modernismo llegó a Ecuador con considerable retraso respecto a los otros países. Razones para esto son las constantes guerras civiles a las que el país estaba sometido a causa de las disputas entre conservadores y liberales. Sin embargo, los exponentes del modernismo en Ecuador alcanzaron un nivel de prestigio muy alto en toda América y aún hoy siguen siendo incluidos en colecciones de poesía universal. Todos tienen como característica haber leído a

Baudelaire y a Verlaine en su lengua original, y sus poesías están llenas de evocaciones a la muerte y al misticismo.

Los cuatro integrantes del modernismo en Ecuador fueron los guayaquileños Medardo Ángel Silva (1898-1919) y Ernesto Noboa Y Caamaño (1891-1927); y los quiteños Arturo Borja (1892-1912) y Humberto Fierro (1890-1929). Estos fueron llamados posteriormente la Generación decapitada, principalmente por que los cuatro se suicidaron y por las características en común que compartían sus poesías.

2.3. El Realismo Social (Segunda Mitad del Siglo XIX)

El Realismo se inicia en el Ecuador con la novela de Luis A. Martínez (1869-1909) *A la costa*. Esta novela relata las pericias que tiene que pasar un muchacho de una familia conservadora quiteña cuando su padre muere. Se ve luego obligado a trabajar en una hacienda y al mismo tiempo a ver como su familia poco a poco se degrada hasta desintegrarse por completo. Todo esto con trasfondo de la victoria de la revolución liberal.

Pero el detonante para la aparición de los temas sociales en la literatura es el libro *Los que se van*, una colección de cuentos de los guayaquileños Demetrio Aguilera Malta (1909-1981), Joaquín Gallegos Lara (1911-1947) y Enrique Gil Gilbert (1912-1973); los cuales, junto a José de la Cuadra (1903-1941) y Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993), formaron el llamado Grupo de Guayaquil. Todos estos escritores comprometidos con los temas sociales y determinados a mostrar la realidad del cholo montubio tal y como era (con jergas populares, palabras vulgares, escenas fuertes, etc).

Entre las numerosas obras que produjeron los integrantes de este grupo se cuentan clásicos tales como *Los Sangurimas* de José de la Cuadra, *Nuestro pan* de Enrique Gil Gilbert, *Las cruces sobre el agua* de Joaquín Gallegos Lara, *Siete lunas y siete serpientes* de Demetrio Aguilera Malta y *Baldomera* de Alfredo Pareja Diezcanseco; libros que se han dado gran fama por su fuerte contenido social y por la crudeza con que retratan la realidad.

2.4. Literatura contemporánea

A partir de los sesenta, la sociedad ecuatoriana comienza a experimentar un creciente proceso de urbanización, en un contexto histórico en el que los jóvenes escritores de entonces no podían estar ajenos a las más distintas influencias, entre ellas, la del llamado “boom” literario latinoamericano y todo lo que se debatía en Europa, en los Estados Unidos y en la propia América Latina. Ello produjo una verdadera revuelta contra el realismo social, al tiempo que encontraban nuevas maneras de escribir acordes con una realidad mucho más compleja, en la que la ciudad deviene principal referente. Pero en la cual siguen omnipresentes los viejos

problemas del mundo andino: marginación, fractura profunda entre la sociedad blanco-mestiza y la indígena, fragmentación de los diversos estamentos sociales.

La literatura ecuatoriana contemporánea parece reflejar profundamente esa fragmentación, y su escritura se corresponde con la necesidad de reorganizar en el espacio imaginario de la narración o de la construcción poética el mundo descoyuntado que rodea al autor, al creador, siempre con un afán consciente o inconsciente de explicarlo, reconocerlo y tal vez conjurarlo, exorcizarlo. Lo que, por lo demás, es común a todo verdadero arte.

El gran espectro de las obras contemporáneas exploran la narración por medio del lenguaje característico de sus personajes, lo cual los nutre de una naturalidad específica, que al tratarse de nuestro país identifica a sus actores en cada una de las regiones que existen, así lo demuestra, por citar un ejemplo, Marco Antonio Rodríguez (1941) utiliza también lo coloquial y lo popular para ahondar en una sociedad despiadada, deshumanizada por el consumismo, la ajenidad, y en cuyo seno los seres humanos no logran su autenticidad y plenitud.

Por otro lado Abdón Ubidia (1944), es un buceador del a ciudad, en este caso, Quito: como dice de él el crítico y también realista Raúl Vallejo: *“introduce a la ciudad como un personaje que determina a los individuos que la habitan, que los transforma en sus relaciones interpersonales, que los ubica en un tiempo y en un espacio donde todo está en duda”*

Raúl Vallejo (1959), ahonda en los temas del a incomunicación humana, de la marginación, del miedo, de la heterodoxia sexual, en los planos secretos de ciudades como Quito y Guayaquil, con un lenguaje preciso, incisivo, cargado de violento lirismo, y en el que todo cabe: lo banal, lo escatológico, lo fronterizo.

Estos tres autores citados ayudaran a comprender el complejo esquema en la obra de Huilo Ruales por medio, ya en el desarrollo, de partes circunstanciales y características de cada uno de los autores que poseen ciertos elementos que analizaremos en este trabajo.

2.5. Huilo Ruales Hualca

Tal y como uno de sus personajes, el quinto miembro de la familia Ruales Hualca, nace el 25 de marzo de 1947 en la ciudad de Ibarra (a la que describe como “una ciudad fea y amarilla (...) como los lunes de horrible”) en donde es conocido como Wilson, nombre que cambiaría más tarde –considerando la onomástica criolla-, por el de Huilo a secas.

La adolescencia de Ruales eliminaría todo vestigio de infancia, consecuencia de un fatídico suceso que lo marcaría, y lo vincularía de una forma acelerada a la literatura; en palabras de Huilo su refugio, su salida a la realidad que le recordaba el fallecimiento de su padre en las vías

en un accidente automovilístico. Ruales, al recordar este acontecimiento definirá a las autopistas como “vía crucis”, “serpientes putas”.

En una entrevista publicada en diario El Mercurio, en su suplemento Catedral Salvaje de 1989, Ruales calificará el fatídico accidente de su padre, que supuso un cambio en la cotidianidad del hogar, como:

La sensación profunda de que mis padres, no puedo decir <<veteranos>> porque eran peladitos, se adoraban. Habían procreado un montón: éramos 12 hermanos y los dos ahí incólumes, implacables, siempre besuqueándose, yéndose solos, la jauría por un lado y ellos dale al amor, sumado a su mescolanza de nombres, le llamaban al uno y era el otro, casi no saber cuántos tienen. (Zapata, 1989)

La figura del padre, un camionero jovial, no será reemplazada ni por medio de la figura materna, que desde ese instante cumple la doble función, a la que se ve obligada. La dirección del hogar y su imagen están plasmados en la mirada de Ruales, quien describe su figura: “*su pelo negro y su mezcla de yo-hijo-chiquito/madre-bella-jovencita-esbelta- anatómica-enamorada del marido que ya se le murió, injustamente respetando su silencio definitivo*”(Zapata, 1989)

Posterior a estos eventos, y con la necesidad aun mayor por escapar de la celda en la que Huilo vive su realidad, es enviado a continuar sus estudios en el colegio San Gabriel, en Quito. Es ahí en donde transita por sus manos el primer libro: un libro de Herman Hesse. Es por medio de este recurso que él podrá ir asimilando la inalterable ausencia de su padre; gracias a esto Ruales es capaz de velar con lujo de detalles su memoria que posteriormente dará vida por medio de la escritura. Concluirá sus estudios secundarios en el colegio Sánchez y Sifuentes de su aborrecida Ibarra natal.

En 1974 Ruales viaja a Francia en donde residirá hasta 1984, con algunos miembros de la familia que se han instalado en ese país gradualmente. Asiste como oyente a la escuela de Letras y Sociología en las universidades de Niza y Toulouse y participa de algunos concursos de Literatura Latinoamericana. Pero su viaje no tiene objetivos académicos; la naturaleza de Ruales es artística, no intelectual, y como tal vive en *chambres de bonne* (buhardillas), y sobrevive “*repartiendo hojas volantes en la puerta de un museo, periódicos de promoción publicitaria en los buzones, haciendo la limpieza de dos pisos en un edificio*”; luego cantando “*con un gitano que trabajaba en restaurantes haciendo la manga*” (Zapata, 1989), y más tarde como integrante de un grupo. En Marsella, en la revista *Archipel*, publica sus primeros cuentos.

Ruales filtrará algo de su experiencia francesa en *La importancia de la yugular en este asunto de la vida* (relato de su primer libro), y sobre todo en *Porque vos eres enormemente la novela*

(de su siguiente libro), donde aparece, ya trasuntado en literatura, “*Möis, el gitano de rostro gótico derramando el pavor de la guerra con sus dedos entreverados en la guitarra*”.

A su regreso a Quito se enrola, al Taller de Literatura de la Casa de la Cultura, coordinado ese momento por Miguel Donoso Pareja y promueve la creación de otros talleres y de nuevas revistas: *La pequeña Lulupa*, publicación del taller homónimo, que tendrá su continuidad en *Nuevadas*, y a la que seguirá *Eskeletra*.

En 1983 por su relato *La importancia de la yugular en este asunto de la vida*, es distinguido en París con el Premio Hispanoamericano de Narrativa Rodolfo Walsh; el año siguiente su relato *Nuay cielo comuel de Kito*, le hace acreedor al Premio Nacional de Cuento Últimas Noticias; los editores no dudan más: ese mismo año El Conejo publica su primer libro de relatos *Y todo este rollo a mí también me jode*.

Vendrán dos publicaciones más –con sus galardones respectivos-: *Loca para loca la loca* (Quito, Eskeletra, 1989), Premio Joaquín Gallegos Lara del Municipio de Quito en ese año, y *Fetiché y Fantoche* (Quito, EDIPUCE, 1993), por el que se le concede el Premio Nacional de Literatura Aurelio Espinoza Polit del 93. Los dioses de la fortuna de dejan de premiarlo mientras los tótems de la crítica se muerden los labios. Pero hay una excepción: entre estos dos libros Ruales escribe, por encargo del grupo Malayerba, la pieza teatral *Añicos*, que se estrena con gran éxito de público y de crítica. Otras dos piezas suyas también han sido llevadas a escena con gran suceso: *El que sale al último el que apague la luz* (Groupe La Piscine, Dukerke, Francia) y *Satango* (Groupe Cornét a Dés. Toulouse, Francia).

En 1998 publica una novela: *Maldejojo*, y en el año siguiente un poemario: *El ángel de la gasolina*. En el año 2000, la versión alemana de *Maldejojo*, fue una de las dos obras latinoamericanas seleccionadas para integrar Literatureklub (colección en lengua alemana de literatura No-Europea). En el 2004 ve la luz *Cuentos para niños perversos*, publicado por la Campaña de Lectura Eugenio Espejo; en el 2005 *Vivir mata: poemas y micro-narraciones* y en el 2006 *Smog, 100 grageas para morir de pie* (micro-narraciones).

Sus cuentos han sido traducidos al francés y al alemán.

Ruales reside en Toulouse, Francia.

2.6. Obras

Una vez conocida en breve la biografía de Huilo Ruales Hualca me atrevo a continuar con este trabajo con un análisis corto de sus obras, que a mi parecer llevan en sí mismas la esencia del escritor Ibarreño auto-expatriado de su tierra.

2.6.1. Maldeojo (2006)

Chela Ramírez: se describen dos retratos de ella, uno el de su infancia y otro el de su vejez. En la infancia, una niña de solo catorce años de edad presentaba una apariencia inigualable, su piel era de color oro oscuro, de canela clara por lo que la apodaron Chela Pielcanela, tenía labios gruesos, gran melena, unas caderas y trasero muy llamativo al igual que su busto y pantorrillas, utilizaba vestidos coloridos y escotados al volver de la playa.

Era una niña aparentemente inocente ya que fingía solo preocuparse en sus muñecos, pero los hombres no la veían así, sino como un objeto sexual y con el objetivo de calmar en ella sus ardientes deseos, se describe a Chela como una niña muy callada, nunca habla en su niñez, menos cuando está encerrada, pareciera que solo su apariencia hablara más que con palabras.

Chela de vieja es despreciable, una vieja loca que solo canta y acaricia a su muñeca Chelita, que tiene un ojo baboso a causa de la brujería que le hicieron de niña, el MALDEOJO, el pelo canoso cayéndosele y la piel muy arrugada, seguía muy empecinada con sus muñecos, gritando más loca de lo que ya estaba si algo les pasaba, queriendo matar al que lo hizo y sobretodo loca, obsesionada por ella misma, por querer que todos se mueran por ella como en un tiempo pasado.

El Fantoche: fue un muñeco a quien la Chela siempre quiso, al no haber uno como ella quería en el pueblo lo inventó y lo hizo formar parte del juego, fue el sobreviviente de toda la vida de Rioseco y con el único que Chela pudo tener un casamiento y una vida que no sea la de encerrada en una torre, Fantoche fue el soporte de Chela, quien le hizo compañía hasta el final y fue también un efecto de su locura y enclaustramiento. Nunca se describe su apariencia física ya que no tenía una.

Don Telésforo: es el médico de la obra, un hombre apasionado por su trabajo, más que nada era curandero, en medio de las peleas por Chela él se dedicaba a curar a los heridos. Fue el único oriundo que decidió quedarse en su pueblo Rioseco hasta sus últimos días, sentado en la misma silla mecedora de todos los días frente a la botica. Aunque en algún momento también perdió la razón por Chela, la supo enfrentar sin perderla completamente ni por tanto tiempo. Era un viejito de terno, reloj y sombrero, flaco, arrugado, con corbata y lentes muy anchos.

Baldomerito: la apariencia física de él tampoco se describe pero en conclusión podemos decir que fue uno de los más locos por Chela, aquel joven que arriesgo por primero su vida por un amor que jamás iba a llegar, fue muy inspirado para escribir un sin número de cartas, acrósticos entre otros a Chela, por el amor a ella la respetaba tanto que no permitía que nadie la irrespetara de modo alguno.

Don Ramírez: padre de Chelita, un hombre muy celoso de su hija, su fundamento era cuidarla ya que es lo único que le quedaba de su mujer, la protegía demasiado y nunca permitió que de modo alguno se le acercaran, no mientras él estuviera vivo, por más que le ofrecieron muchas cantidades de dinero y ganado no se dejó sobornar, tenía sus pensamientos muy claros y en ellos no estaba que Chela saliera de la casa, ni fuera presa fácil de cualquiera que en el pueblo habitaba, para protegerla le construyó una torre pero más bien parecía cárcel, enclaustrándola y volviéndola loca.

CAPÍTULO III

3. Análisis del Discurso

La aproximación a la literatura de Huilo Ruales Hualca, se dará mediante su obra “Que risa, todos lloraban” que será analizada desde las estructuras de personaje, por medio de su discurso simbólico. Por medio de esto se trata de hacer un análisis desde las estructuras específicas del texto, sus personajes, para poder determinar, en rasgos generales, la generalidad del texto que me he propuesto su análisis.

3.1. Discurso Cotidiano

Al concebir el texto de Huilo Ruales como discurso, partiendo de su estructura y contexto, nuestro primer paso será categorizarlo como un discurso cotidiano, que nos describe la vida cotidiana de nuestro personaje y su entorno, es decir la inmediatez de los hechos que nos narra nuestro actor narrador como hilo conductor de la historia, que no es más que el cumulo de situaciones cotidianas que marcan el transcurrir por sus páginas, que se encaminan por un clímax para llegar a su desenlace.

Para Prieto Castillo el discurso cotidiano es en sí mismo la vida cotidiana que se caracteriza, en primer lugar por la inmediatez, tanto en las relaciones con los demás como en el análisis de la propia realidad¹. Tomando en consideración la estructura específica del Que risa, todos lloraban podremos entender que cada cuento, historia o subtema que se nos presenta es la narración prolongada de un suceso inmediato de la vida cotidiana de nuestro principal, que lo analizaremos.

Lo antes mencionado tiene como propuesta fundamental para el análisis de los recursos contenidos en el texto de Ruales. Prieto Castillo explica que de algo que sucede con intensidad en un determinado momento se sacan conclusiones para clasificar a quienes actuaron allí de determinada manera².

La finalidad del discurso cotidiano no es más que atrapar, en este caso al lector, dentro de su propio lenguaje y contexto de circunstancias que son fáciles de recordar y asociar con el mundo en el cual el lector se relaciona. En la vida cotidiana no teorizamos demasiado, solo lo suficiente como para tomar decisiones, muchas veces sobre la marcha³.

¹ Prieto Castillo, Daniel; Método de análisis de mensajes, 1985

² Ibíd.

³ Prieto Castillo, Daniel; Método de análisis de mensajes, 1985.

3.2. Desarrollo

El desarrollo es la parte fundamental de todo tipo de relato, por medio de esto las historias poseen una secuencia definida, a partir de un inicio que abre distintas posibilidades que poseen características independientes unas de otras. Para este análisis es necesario el enfoque del desarrollo ascendente hasta un clímax, que para Prieto Castillo, siendo una técnica muy sencilla que centra todo en torno a un único asunto, de único conflicto⁴.

Por las características específicas del libro *Que risa, todos lloraban*, la utilización del desarrollo ascendente hasta un clímax nos permitirá un análisis mucho más fluido tomando en consideración la elección de los cuentos más determinantes en el desarrollo general de la obra.

3.3. Estrategias de Fondo

En este punto es necesario manifestar las herramientas necesarias para el análisis que permitirán clarificar los elementos de forma por los cuales está constituido el discurso, que no es más que la transmisión de los elementos fundamentales a los destinatarios, que en el caso de la obra de Ruales es el lector.

Por lo tanto es necesario partir con la mayor información del contexto en el cual se desarrolla el discurso, los antecedentes del tema que toca y, en fin, de datos sobre la fuente emisora⁵.

3.3.1. Predicación

Mediantes las predicciones damos determinada versión de una persona, de una situación, de una cosa⁶. Al poseer un solo narrador, la obra de Ruales nos permite entender que la historia es contada desde un solo punto de vista, recrea situaciones, personas que a lo largo de los acontecimientos nos da una versión a través de calificación o de acciones. Se dice desde el personaje – narrador, quien describe acciones que nos llevan a una determinada conclusión⁷.

Para fines analíticos la predicción puede ser considerada subjetividad del personaje el cual por medio de su entorno e ideología limita la apreciación de los sucesos a su punto de vista, que limita la apreciación del lector a la apreciación de nuestro narrador.

3.3.2. Tipificación

Este elemento nos permitirá analizar la caracterización de los personajes que en este caso específico se resume en la utilización de apodos para personificar a cada uno de los personajes

⁴ Ibíd.

⁵ Ibíd.

⁶ Prieto Castillo, Daniel; *Método de análisis de mensajes*, 1985.

⁷ Ibíd.

que estructuran cada uno de los cuentos que se narra. Cuando tipificamos reducimos a alguien o algo a un esquema, a una estructura fácilmente reconocible⁸.

Esta característica que nos permite analizar la obra de Ruales es un elemento idiosincrático de nuestro país como una forma de referirse del otro de manera jocosa y muchas de las veces ofensiva con el principal objetivo de utilizar conceptos que reúnan las particularidades de una persona. Es la caricaturización lingüística de un individuo.

3.4. Estrategias de superficie

La estructura primordial del texto parte de la palabra, que está cargada de intencionalidad dentro de la frase, que expresa el posible impacto con el cual el discurso determina la funcionalidad por la cual fue creado.

Dentro de este universo podremos definir ciertos conceptos que nos ayudaran a entender la intencionalidad de las frases dentro de la obra a analizar, considerando la definición de Prieto Castillo, esto tomando en cuenta las características literarias que se presentan en *Que risa, todos lloraban*.

Hay que aclarar que además de la composición general del discurso, de la elección de determinados temas, en cada frase suele jugarse algún tipo de intención⁹ que a continuación definiremos según los conceptos a utilizar.

3.4.1. Redundancia

La referencia de temas comunes por medio de diferentes palabras hace de la lectura una estructura mucho más plural y placida, dejando en suspenso la linealidad de discurso. En el lenguaje coloquial la redundancia tiene una enorme presencia¹⁰. La insistencia es la característica del narrador, nos compromete a entender la situación personal y psicológica de sí mismo; motivo por el cual la obra le pertenece como confesión autobiográfica.

3.4.2. Metáfora

Entendida como una comparación propia del sujeto que la menciona¹¹, la metáfora permite entender la principal característica del texto: modificar la forma de narrar, partiendo desde el sentido común como característica propia de la narración para localizarla dentro de la estructura identitaria del ecuatoriano. Modifica los sentidos lingüísticos a conveniencia.

⁸Ibíd.

⁹Prieto Castillo, Daniel; Método de análisis de mensajes, 1985.

¹⁰Ibíd.

¹¹ Ibíd.

3.4.3. Sinécdoque

En esta característica se relaciona directamente con la tipificación al entenderse como la alusión a algo a través de una parte, de un detalle¹²; podríamos decir que la característica principal de los personajes es una animalización antropomorfizada, es decir que para definir a cada uno de sus actores nuestro narrador recurre a la relación del individuo con animales o cosas que guardan cierta relación con el sujeto para valorarlo como objeto.

3.4.4. Hipérbole

La adjetivación es un recurso que permite la exageración verbal, que se utilizará en la obra de Ruales como característica para enfatizar la reacción del narrador frente a acciones que guardan estrecha relación con su némesis o su alter ego. Es decir que se exagera por uso de aumentativos, por agrandamiento de un suceso¹³.

3.5. El Relato

Al hablar de relato nos referimos a conflictos de la vida cotidiana, que parte de una estructura definida en la que se puede determinar dos esquemas: violación-restauración y de rebeldía-represión- transformación¹⁴, lo que hace posible relacionar al relato con las vivencias propias de lo cotidiano.

No aleja al emisor de su receptor porque ambos están en la misma estructura de pensamiento y de visión, claro que el primero cuenta una historia desde su punto de vista, el cual el destinatario tendrá que decodificar con elementos a su alrededor, de su ideología y su propia percepción.

Dentro del relato encontramos elementos que son primordiales para tener en claro por medio de qué, de quién y en donde se desarrolla la trama del relato¹⁵:

1. **Situación:** Constituye el punto del que se parte y el punto en el que se termina.
2. **Personajes:** Son aquellos que actúan en situaciones, son una caracterización humana que narran la historia.
3. **Ambientes:** Constituyen las referencias espaciales y temporales dentro de las cuales se mueven los personajes.

¹²Ibíd.

¹³Prieto Castillo, Daniel; Método de análisis de mensajes, 1985.

¹⁴ Ibíd.

¹⁵Ibíd.

Una vez definido el camino a seguir mediante el análisis del mensaje de Prieto Castillo, el análisis estará dispuesto por capítulo que a su vez se divide en pequeños cuentos que explican partes esenciales de la obra, que a la vez serán analizados según los parámetros antes expuestos, de acuerdo al caso.

3.6. Qué risa, todos lloraban

3.6.1. Mudadelia

La Mudadelia llega con las justas al metroveinte pero dentro tiene por lo menos un caballo. Aunque también afuera, es decir en la cara, una risa equina, de idiota a tiempo completo. Una risa que es un hachazo en su casa. Una risa de castigo. Una risa que no se le quita nunca y que a veces parece que le resulta una tortura.

(Ruales, 2009; 11)

Estrategias de Fondo

- **Tipificación:**

Está presente en la medida en que se caracteriza al personaje, utilizando elementos referenciales que dan una imagen clara de lo que el personaje identifica como rasgos caricaturescos de la Mudadelia, quien es lo contrario de lo que es el payaso, o de lo que se dice ser.

Estrategias de superficie:

- **Redundancia:**

En este párrafo se utiliza cuatro veces la palabra risa, queda claro que la redundancia está ligada a la caracterización física del personaje la Mudadelia. La recurrencia de la risa deja muy en claro que es algo inherente a ella, rasgo natural, algo así como una verruga característica y única de ella.

- **Sinécdoque:**

El detalle que caracteriza a la Mudadelia es la risa, perpetua. Convierte esta característica en sinécdoque, detalla un solo elemento diferenciador, la risa.

- **Hipérbole:**

La risa equina, o como un hachazo en la cara, o como tortura, es la adjetivación de algo grotesco para el personaje narrador. Por medio de la hiperbolización de esta característica

queda muy en claro la relación que se va a mantener durante el desarrollo de la obra. Entre el payaso y su alter ego.

Quién sabe si la baba le proviene de la pena, algo así como lágrima de boca

(Ruales, 2009; 11)

Estrategias de Fondo

- **Predicación:**

La pregunta afirmativa que se hace nuestro narrador está condicionada por la visión que tiene este sobre la risa y su fruto la baba, entendida como saliva espesa y abundante que cae de la boca. Se relaciona directamente con el repudio que siente por la risa; es algo ajeno y abyecto, considerando la subjetividad de quien lo narra.

Estrategias de Superficie

- **Metáfora:**

La baba se metaforiza como resultado de una pena, que en este caso es la sonrisa eterna de la Mudadelia. Es decir en la condición de ser humano el dolor produce llanto, y como la Mudadelia solo ríe, esta risa que convierte en suplicio que genera pena que resulta en llanto bucal.

- **Sinécdote:**

Aparece como elemento descriptivo del resultado de la característica principal de la Mudadelia, ser humano animalizado según el narrador que posee de castigo una risa que a su vez genera llanto, que es la baba permanente de la Mudadelia.

3.6.2. Payaso

En cambio yo no me río jamás. Una, porque no hay motivo. Dos, porque si me río el labio de arriba se ensancha y me borra la dentadura. Sin dentadura parezco viejo antes de hora, así es que mejor no me río.

(Ruales, 2009; 14)

Estrategias de Fondo

- **Predicación**

El payaso nos cuenta la versión simple de sí mismo, en comparación con la Mudadelia, que ríe para toda la vida. Es la perspectiva que él tiene de sí. Interpretación de los sucesos que determinan una postura determinada.

Explica la ausencia de risa, motivo muy personal que cuenta para no quedar tan mal, para justificar su des arraigamiento con la risa, por una cuestión meramente estética y más no como la concepción de castigo impuesto socialmente y auto infringido.

Estrategias de Superficie

- **Sinédoque:**

La ausencia de risa es un auto examen que determina la validez de su postura, aunque él es un payaso de nacimiento o socialmente determinado escapa de las risas. Es la contradicción esencial de la Mudadelia. En la primera parte el payaso la caracteriza como una pequeña con risa caballuna; él se auto identifica como un payaso en ausencia de risa.

Soy payaso, así como otros son pelirrojos o enfermizos o gigantes (...) Tener la sensación de que ando arrastrando conmigo la carpa y el aserrín del circo.

(Ruales, 2009; 14)

Estrategias de Fondo

- **Tipificación:**

El ser payaso es algo natural, de nacimiento, característica inherente al narrador, es por eso que hace una comparación característica con diferentes tipos de personas. Aquí la tipificación se relaciona con la característica principal del narrador; ser un payaso innato.

Estrategias de Superficie

- **Metáfora:**

La carpa y el aserrín juegan un papel fundamental para describir la característica de lo que es ser payaso. La ciudad y su entorno son su gran escenario y su gran público, con el que tendrá que convivir y el cual lo cataloga como payaso: por huérfano y triste.

- **Sinédoque:**

Es un elemento que refuerza la tipificación como elemento de fondo. Se puede apreciar que la relación que existe en ser payaso y ser una persona ‘normal’ no difieren mucho. Esto tomando en consideración que la normalidad es una categoría socialmente reconocida, y para el ser payaso es una categoría que el pueblo de albura reconoce en él como algo natural.

3.6.3. Primer Chiste

Unos zapatos que me quedaban enormes. Tan enormes que los sostengo no con los cordones sino con los pies hecho puñete

(Ruales, 2009; 22)

Estrategias de Fondo

- **Tipificación:**

Aquí el narrador hace hincapié en su fisonomía de payaso, se asocia directamente su vestimenta con la que tranquilamente podríamos encontrar en un circo de carpa que recorre la ciudad. Esto en relación a su presencia frente al escenario en la declamación de un poema por el día de las madres.

Los zapatos son el vínculo entre el payaso y la realidad, es por eso que trata de aferrarse a ellos como si de aquello dependiera su vida. Al final de la escena pierde uno de ellos, que por decirlo de alguna forma es cuando se pone de manifiesto su característica; ser payaso.

Estrategias de Superficie

- **Sinédoque**

Existe asociación directa entre los payasos y la imagen que él piensa que representa al estar parado frente al público en su declamación. Los pies se vuelven manos para poder fijarse fuertemente en el entablado y en sus zapatos que simbólicamente son los elementos que le permiten disipar los nervios, haciendo posible culminar perfectamente su declamación; cosa que no ocurre según el plan.

Al entrar en la cuarta y última estrofa siento que me golpea en la cara una brisa. Es la brisa del triunfo. Será por eso que me llega la maldita urgencia de terminar la recitación. La misma urgencia que te agarra por ir al baño cuando regresas de la escuela y volteas la eskena hacia tu casa, y ya no aguantas, ya no llegas.

(Ruales, 2009; 23)

Estrategias de Fondo

- **Predicación**

LA narración se expresa, por decirlo de algún modo, por medio de fotogramas, la ansiedad por culminar su presentación lo hace perder la calma y la concentración. Aquí juega un papel muy importante la subjetividad del personaje para contarnos lo que siente al sentirse ganador.

Es una mezcla de sensaciones, la brisa en la cara en sinónimo de victoria de regocijo por la culminación de tanto sacrificio. A la par de la sensación de lo no iniciado de lo próximo: es como salir a la pista para la prueba de la vida, al principio la concentración aísla todo mal pensamiento, nos enfoca en la línea de meta. El juez se aproxima para dar la partida y la concentración se vuelven sed, nervios y ganas de pedir el baño.

Estrategias de Superficie

- **Metáfora**

Ruales juega con los elementos de la victoria y de la derrota. La brisa es solo el pensamiento de júbilo que siente nuestro personaje por sentirse libre de su prisión: Recitar *Madre hay una sola* sin demostrar un ápice de orfandad payasuna que lo rodea desde su nacimiento.

Mientras que por otro lado la urgencia de ir al baño no es más que la necesidad urgente de llegar a un lugar determinado, en este caso culminar su presentación frente a un público que para él no existe hasta este momento en que todo se vuelve visible frente a él.

- **Sinécdoque**

La sinécdoque está presente en la visión de aquel momento por parte de nuestro narrador, asociando con sentidos comunes o dichos socialmente aceptados en nuestro país, asociar la urgencia con las ganas de ir al baño en un lugar que el lector dará por hecho en esa relación lingüística.

La brisa en la cara se puede asociar con muchas películas que nos muestra al protagonista en primer plano, disfrutando de la victoria que antes de poseerla sabe que la tiene, es el antecedente de la escena final en donde se lo ve caminar al sol poniente junto a su amada.

Repentinamente, me quedo quieto, como si de golpe recordase toda la Madre hay una sola. O como si fuese un muñeco al que acabasen de agotársele las pilas. O, simplemente, como si hubiese muerto, ahí de pie. Pero no es ni lo uno ni lo otro ni lo otro ni lo otro. Ni siquiera es a causa de que uno de mis zapatos ha salido disparado hasta el borde del proscenio. Oyendo las

risasotadas que crecen como un galope de búfalos, veo con espanto el entablado. Alrededor de mis pies, uno en calcetín y otro dentro del zapato bien lustrado y enorme, crece y crece el charco de orina más grande del mundo.

(Ruales, 2009; 25)

Estrategias de Fondo

- **Predicación**

Aquí juega un papel primordial la utilización de diferentes tipos de narración, la imagen se configura en primera persona, es decir el Payaso ve y escucha lo que pasa alrededor pero lo narra desde tercera persona, es decir que configura un mensaje de si mismo pero desde la perspectiva de un asistente más al acto de declamación.

Existe una transición muy suave entre los cambios de personas gramaticales desde su turbación mental, pasando por me su propia figura en el entablado, para terminar viendo debajo de sí el motivo de las risasotadas del público.

Estrategias de Superficie

- **Metáfora**

Se caracteriza en la utilización de símiles para referir el espasmo físico que sufre el payaso al no recordar la última estrofa del *Madre hay una sola*, el ser un muñeco sin pilas no es más que un hombre muerto, un objeto inanimado que solo puede moverse por la acción de otro.

Las risasotadas como un galope de búfalos significan para el Payaso una sentencia de muerte. Cada risa es un pezuñas que cae sobre él, para dejarlo herido a punto de morir de por vida, condenado a ser el payaso de Albura desde ese preciso momento.

- **Sinécdoque**

La caracterización del personaje se da por casualidad, lo que lo pone de manifiesto no es el pasmo al terminar su recitación, sino del resultado del mismo, la orina nerviosa que fluye de manera natural e imperceptible resulta en la caracterización del personaje en payaso, como resultado natural de su crecimiento. Más o menos como aprender a caminar o hablar.

3.6.4. Abanderado

El Mariscal dio unos cuantos pasos de mercader en feria de esclavos, hasta dar conmigo que, como todos, trataba de esconderme detrás de alguna espalda.

-Te espero en mi sala después de clases, me dijo y ahí mismo me desintegré.

(Ruales, 2009; 50)

Estrategias de Fondo

- **Predicación**

El argumento define el contexto en el cual el Mariscal se transforma en un mercader, los alumnos se vuelven mercancía a ser utilizada en un evento, en el cual no se tiene potestad de negarse.

Son esclavos de su destino que fue de antemano escrito por las autoridades. Un imagen similar a esta sería la antigua Roma con su gladiadores. El Mariscal sería quien captura a los esclavos que entretendrán al público del coliseo.

Estrategias de Superficie

- **Metáfora**

La desintegración no es por sí misma su definición sino más bien un deseo que el payaso tiene al escuchar la llamada del Mariscal.

El aula de clase como feria de esclavos crea una atmósfera de prisión en la cual cada uno de los alumnos debe prestar su mejor postura y por otro lado pasar desapercibido para evitar que el Mariscal en su labor de comerciante los elija para ser carne de cañón.

- **Hipérbole**

Se resume en la asociación de los personajes con elementos que poseen las mismas características, pero exagerando su sentido. El Mariscal como mercader refleja una imagen grotesca, bizarra de la figura de la prepotencia y el abuso con todo el peso de la autoridad, sin posibilidad de escape.

La desintegración no es más que el permanecer perplejo, no darse cuenta de su entorno desaparecer en los pensamientos tratando de buscar un respuesta, desaparecer pero permaneciendo ahí, hasta la hora indicada.

-Te felicito eres el nuevo abanderado de los cuartos cursos.

Como se dice, el alma se me bajó a los pies y de allí ya no subió más hasta hoy. Entre dos parpadeos vi el desfile que me esperaba, como se ve en pantalla de cinerama una película tipo Ben-Hur: Miles y miles de albureños, unos de público, o sea extras, o sea gente que no tiene que hacer aparte de curiosear, y otros, ahogados de calor chapoteando con uniforme y guantes en el río del desfile. Y yo el abanderado, en la punta, solo, desamparado, devorado por los millones de ojos albureños, sobre todo aquellos de la tribuna.

(Ruales, 2009; 51)

Estrategias de Fondo

- **Predicación**

La narración toma forma en la utilización de los tiempos verbales, dar una idea de lo que acontecería el día del desfile. El narrador perfila el camino que podrá seguir, según él, el desfile, encabezado por el payaso solemne con la bandera, los guantes y el uniforme impecable.

- **Tipificación**

Se relaciona con el adelanto de las acciones a suceder, tomando en consideración la referencia que tiene el narrador del desfile del 24 de mayo en su ciudad natal.

Es el desfile contado desde la perspectiva del narrador utilizando símiles que ayudan a la asimilación de la imagen que él quiere mostrar al lector. Para muchos el juramento de la bandera es un festejo, un acto solemne de patriotismo y elegancia. El Payaso asocia esto con Ben Hur película profética con escenas de esclavitud y barbarie Romana. La opinión personalísima del Payaso para con el 24 de mayo.

Estrategias de superficie

- **Sinécdote**

El narrador trastoca todo el sentido de lo que socialmente es el 24 de mayo, lo ve como una tortura. El punto de vista personal supera el entusiasmo que se puede sentir al participar en un acto ya habitual y glorificador. El mirar esto como una gran masacre se asocia al desapego de nuestro narrador por actos con presencia excesiva de gente.

Por un lado por lo acontecido con la recitación de *Madre hay una sola*, que fue el preámbulo para que toda albura lo reconozca por esa mancha en su ser; el ser un payaso. Y por otro lado el sentirse vulnerable al estar frente a toda albura y frente a las autoridades máximas, quienes gracias a la Mudadela podrían ver un espectáculo gratuito a costilla del Payaso.

- **Hipérbole**

La exageración se da por medio de la comparación del desfile con la película Ben Hur, no de su historia sino de la puesta en escena de la película en sí. Adjetivar a los habitantes de Albura como personajes de película que no es público sino que se convierte en río por la magnitud de personas que asisten.

3.6.5. Turno

Una cruz con un enorme sudario de tela espejo y a colores. Por lo menos la cruz se lleva en la espalda, apoyándola en el hombro. La bandera se la lleva clavada en el ombligo y con los brazos en alto empuñando el mástil.

(Ruales, 2009; 61)

Estrategias de Fondo

- **Tipificación**

El payaso se siente Cristo en medio de su camino a la crucifixión, adelantándose a su final, o al final de su presentación. Carga lo que será el motivo de su muerte. La bandera se transforma en tela con la cual taparan al Payaso después de muerto, la Bandera deja de ser un emblema nacional para convertirse en un simple sudario que cubrirá al Payaso después de culminado su martirio.

Estrategias de Superficie

- **Metáfora**

Se da por medio de la asociación entre el mástil de la bandera y una cruz pesada que solo sirve para ajusticiar a alguien que ha incurrido en un delito, que para el Payaso es ser abanderado.

Conforme voy aproximándome a la tribuna se me seca la boca, la garganta, sudo hasta por atrás. Tengo náusea, ya me orino, ya me cago.

(Ruales, 2009; 62)

Estrategias de Fondo

- **Predicación**

Se describe el momento cumbre, la antesala de salir a escena. El primer primerísimo acto, lleno de nerviosismo que se conjuga como una forma de enfermedad que es fácil de entender y de dibujar gracias al recurso de la cotidianidad lingüística vulgar si se quiere.

Estrategias de Superficie

- **Sinécdote**

Los recursos lingüísticos a los que hace referencia el Payaso son individualizados en la medida en que son narrados. La sensación que describe son síntomas de enfermedad que simbolizan una necesidad, necesidad de no estar ahí de justificar su ausencia que por motivos de fuerza mayor, que es ser el abanderado, debe continuar con todo y estragos.

- **Hiperbole**

La utilización de adjetivos contribuye a exaltar el nerviosismo que siente el protagonista al momento de acercarse a la tribuna, para pasar ante las autoridades quienes darán su aprobación con aplausos o su rechazo con la risa.

La exageración de los síntomas del nerviosismo contribuye a generar una atmósfera de tensión por lo que pueda suceder en los próximos 30 segundos que durará el recorrido, pero que se asocian al recurso lingüístico de nuestro contexto, que causa gracia.

En mi destino de payaso de algún circo, cosa que será siempre mejor que terminar de payaso sin circo. En que mamá siempre anda de gira, sobre todo cuando se la necesita. En que papá se borró del mapa sin haberme explicado aquello del plumas. En que las tías paquidermas y la señorita Amparo y el resto de mi familia deben estar en algún balcón, en algún borde de acera. En que me van a ver por primera vez la cara de huérfano de padre y madre. En que nunca más en la vida sacaré motas mediocres sino malas.

-Con ustedes, el colegio Salesiano, dicen los parlantes.

(Ruales, 2009; 63)

Estrategias de Fondo

- **Predicación**

Es un recuento de la percepción que el protagonista tiene de su vida, de su familia. El sentirse huérfano de madre y padre para el protagonista significa acrecentar su característica de Payaso. Se podría decir que la orfandad, sumado el hecho de ser abanderado lo pone de manifiesto ante todos -propios y extraños-, ya que no se puede sentir protegido por nadie.

Estrategias de Superficie

- **Sinécdoque**

Se pone de manifiesto la situación sentimental por la que atraviesa el protagonista en un momento que determinará su existencia en Albura. Sentir el desamparo familiar en este día se relaciona con el imaginario social que se resume en la presencia familiar en todo acto importante en la vida de un adolescente. Juramento de la bandera, graduación, entre otros que alientan a primogénito para que no sea un martirio solitario –en el caso del payaso- sino más bien acompañado.

3.6.6. Murciélago

Los dos meses que estoy interno en Ambato vivo una paz de muerto. No necesito otra cosa que esa paz. Hago todo para que nadie se dé cuenta de que existo. Ando de perfil, hago milagros de malabarista para que no me brote ningún gesto que me delate como payaso. No quiero que en la vida vuelvan a reírse a costa mía.

(Ruales, 2009; 73)

Estrategias de Fondo

- **Predicación**

Define el segmento de vida que transcurre fuera de Albura, por fin encuentra esa paz que no pudo conseguir con tanto público de circo que día tras día pedían su número de chistes pero sin pagar, solo disfrutando de las risas que producía, sea por su orfandad o sus chistes.

Es un fantasma que habita los pasillos de un internado, un cero a la izquierda, motivado por su deseo de no ser visto por nadie. La pesadez de sentirse Payaso ya no existe, disfruta del silencio de la risa que es como el cuchillo que el motiva para que lo hieran.

Estrategias de Superficie

- **Metáfora**

Ruales asemeja la paz con la muerte, asociación que resulta pareja al hablar de la no existencia de risas en la vida del Payaso, esa paz de anonimato que le resulta encantadora, ser un sujeto no sujeto en el internado es lo que le facilita las cosas que hasta le resulta en felicidad, en tranquilidad.

Los milagros asociados al malabarista de circo es un recurso que simplifica la dificultad que tiene el personaje para no ser descubierto como payaso, pese a lograr no ser identificado como tal, toda la atmosfera alrededor del personaje se asocia con el circo.

- **Sinécdoque**

El malabarismo, las risas, el payaso, el circo que lo lleva a todo lado configura el contexto en el cual camina el personaje. Si bien es cierto no es descubierto como payaso toda la asociación de símbolos lo ubican dentro de un circo, toda su habitud se traduce en la circunferencia de la carpa. Su vida en sí misma es el circo, cada uno de sus actos se podrían llevar a la carpa para complacer al público.

El Murciélago Intriago (...) Es una copia fiel de Drácula sino que con lentes y melenudo (...) Se le siente clarísimo la calavera de tanto hueso y pellejo de cera y cuando se sonrío solamente faltan en el aire los murciélagos. Encima, se viste siempre de negro y los sábados en la noche que tenemos salida libre, hasta se pone capa. Tal parece que no viene de Guayaquil sino más bien de otro siglo, cosa que se le siente hasta en el olor.

(Ruales, 2009; 74)

Estrategias de Fondo

- **Tipificación**

Las características físicas se asocian con elementos mitológicos, la delgadez de Intriago se lo asocia con la calavera con piel de Drácula, según las descripciones gráficas que tenemos sobre éste.

La asociación de los colores de la vestimenta con un ícono del terror también es argumentación para que el Payaso decida crear un murciélago partiendo de la figura de su nuevo compañero Intriago.

La modernización del aspecto de Drácula se da por medio de la utilización de lentes, que es una contradicción con los poderes y eternidad que caracterizan la figura del eterno chupasangre, todo esto acompañado con la cabellera larga.

Estrategias de Superficie

- **Sinécdoque**

Se asocia al personaje Murciélago Intriago con otra época por su vestimenta, de aspecto fúnebre y medieval configuran de una manera sólida el enfoque que Ruales da al nuevo compañero del Payaso.

- **Hipérbole**

Se da características ficticias a un personaje que por medio de su aspecto físico se exagera su personificación a tal extremo que resulta en una caricaturización por medio de los rasgos extremos.

Lo malo, y por supuesto no está en mi programa, es que el Murciélago va dándose cuenta de mi estigma. Para colmo, tiene en vez de risa un graznido de gaviota tan contagioso que los otros compañeros empiezan a reírse sin motivo. Después, para reírse sin parecer tontos, se interesan por el motivo de los graznidos del Murciélago. De esta manera van dándose cuenta de que en la clase tienen un auténtico payaso.

(Ruales, 2009; 76)

Estrategias de Fondo

- **Predicación**

Configura la tendencia natural que tiene el protagonista para demostrar ante los demás su verdadera esencia; ser payaso. Establece los parámetros por medio de los cuales es descubierto por los demás compañeros como el Payaso. Se visualiza la real dimensión de amistad que existe entre el Murciélago y el Payaso, que le permite a este último ser más natural para comenzar de

nuevo, y esta vez en paz, su cometido en el mundo: hacer reír a todo el mundo, pero al estar en Ambato se aísla su orfandad para ser solo payaso.

Estrategias de Superficie

- **Sinécdote**

El narrador establece una relación animalizada de su amigo, comenzando con su apodo de ‘murciélago’ para concluir con su riza que él la define como graznido, elemento esencial para que sus compañeros, por medio del Murciélago, descubran la existencia del Payaso, esto claro sin dejar de lado que el interés es por descubrir el motivo que hace que el Murciélago deje de serlo y se humanice por medio de la risa.

- **Hipérbole**

Ruales utiliza adjetivos para definir elementos para darlos características animalescas, es decir transforma la risa por medio de adjetivos, en este caso el graznido de gaviota.

La risa, para el payaso, da un aire de estupidez a sus compañeros que solo replican lo escuchado del Murciélago, sin entender el motivo. Posteriormente lo harán.

3.6.7. Papá

Cuando yo recién aterrizaba, papá ya andaba en los ajetreos para más bien largarse de este mundo. Solamente que en tales ajetreos se le enquistó la vida, por lo que le duró un buen rato todavía.

(Ruales, 2009; 93)

Estrategias de Fondo

- **Predicación**

Explica la situación del padre, el antecedente para su pronta orfandad, narra el preámbulo que lo lleva a ser huérfano. La narración tiene un tomo de resentimiento hacia el padre, aunque se puede deducir que el ajetreo es el nacimiento del protagonista que hace que su padre permanezca junto a él hasta cuando ya no puede más.

Estrategias de Superficie

- **Metáfora**

Refiere el nacimiento como un aterrizaje en el mundo, en su familia que estaba es partes, por un lado su madre que vivió sola el embarazo, y por otro su padre que llegó en víspera del nacimiento de su hijo, sin saberlo. El aterrizaje se relaciona con el nacimiento, pero no desde un acto de amor, sino más bien como si la cigüeña fuese la encargada de su llegada, en un momento crítico, si se quiere.

La vida, al enquistarse, juega un papel de torturadora, que obliga al padre del Payaso a mantenerse vivo por un buen tiempo, en el que logró compartir con él ciertas cosas, aunque hayan sido como dos desconocidos.

- **Sinécdote**

El Payaso narra la situación de su padre, desde el momento en que nuestro protagonista nace, punto de planificación de la muerte de su padre, hasta que parte, claro que los planes con se ven modificados por la llegada de su hijo, nuestro narrador.

También es cierto que bebida y guitarra no se separaron jamás. Con las dos subió a la gloria y con las dos bajó a la mierda.

(Ruales, 2009; 93)

Estrategias de Fondo

- **Tipificación**

El narrador asocia con la bebida y la música la condena de su padre, que como músico bohemio le debió a la guitarra el éxito. Por medio de éste pudo sumergirse en el océano de licor que le proveía el dinero y la fama.

El padre del Payaso no se separó de sus dos amores, cada de los cuales era motivado por el otro, llevándolo a la inevitable muerte que le llevo la una (el licor) en ausencia de la otra (la guitarra).

Estrategias de Superficie

- **Metáfora**

La guitarra se asocia con el amor, con la pasión del padre hacia lo que le llevó a ser feliz.

La bebida es el desaplomo del primer elemento que lo llevó a la muerte, la tristeza por ausencia del amor.

- **Sinécdote**

Narra el proceso por el cual el padre del Payaso atravesó hasta culminar con su vida, embriagada por la ausencia de la fama que surgió por el excesivo enamoramiento que tuvo con la bebida.

Es un símil del ecuatoriano común, mezcla música triste y bebida solo para conocer el infierno de la pena por la ausencia del ser querido. El amor es la gloria, y la tristeza es la mierda.

Un aguacero convenientísimo para la ocasión. Naturalmente, salgo detrás de ella con el fin de entregarle su zapato rojo como si fuera mi sangrante corazón. Me lo recibe y con el mismo casi me revienta un ojo. Yo trato de calmarle y de paso le juro amor eterno, todo ello sin dejar de correr. Pero la

maldita muda con su risa bullanguera nos alcanza, como si quisiera llegar primera a la meta.

(Ruales, 2009; 134)

Estrategias de Fondo

- **Predicación**

Describe la situación. Dibuja el ambiente grisáceo y triste, lluvioso y frío que acompaña la escena en la que Nieves, humillada, se aleja del Payaso por culpa de la Mudadelia. La configuración del contexto es vital para poder imaginar la perfecta situación.

El panorama desalentador, y hasta humillante, hace que el protagonista utilice sus recursos más bajos para retener a Nieves, que termina odiando al Payaso por culpa de la Mudadelia, quien trata de alcanzarla para terminar su cometido con prisa, es decir alejar a Nieves del Payaso para siempre.

Estrategias de Superficie

- **Metáfora**

La situación climática en esencia juega un papel fundamental para poder introducirnos como un participante más en aquel escenario, la lluvia es el símil de la desesperanza y la impotencia por lo acontecido.

Los zapatos como el corazón del protagonista podrían dibujar la sensación de que el Payaso entrega en bandeja de plata sus sentimientos a Nieves, y ésta por su humillación e ira los pisotea, mejor dicho camina con ellos.

La necesidad de la Mudadelia por alcanzar a Nieves y cumplir su objetivo es lo que describe el narrador cuando dice que quiere llegar a la meta. Meta para ella es darle una buena lección a Nieves para que deje al Payaso para siempre.

- **Sinécdote**

La narración tiene un toque cinematográfico con el cual la situación se torna más fluida y constante. Hace referencia al resultado de una situación que fue motivada por la Mudadelia en su afán de recordar al Payaso su real destino. Ser un payaso triste huérfano de padre y madre pero a la vez del amor.

El ruego del Payaso para que Nieves lo perdone finaliza la situación dejando en claro que el objetivo de la Mudadelia está cumplido.

Lo malo, lo pésimo, es que con tal tironeo quien resbala soy yo y de manera tan aparatosa que caigo de nalgas en un enorme charco. Y lo peor de lo peor es que en ese preciso momento, es decir cuando estoy culihundido en el

charco, me viene nada menos que el maldito pasmo. Un pasmo con fuerza nunca vista que me quedo clavado en el lodo como para siempre.

(Ruales, 2009; 135)

Estrategias de Fondo

- **Tipificación**

El recurso utilizado es la parálisis que sufre el protagonista, enajenado por lo acontecido: ha perdido el amor que lo motivaba a ser un Payaso feliz. Se puede relacionar el pasmo en el charco como la muerte prematura, algo así como le sucedió a su padre, aunque ahora por medio de la Mudadelia.

Los elementos que intervienen en la situación permiten visualizar un payaso abatido, ya sin esperanza.

Estrategias de Superficie

- **Metáfora**

El charco representa la fosa en la cual el protagonista será o está siendo enterrado, por eso permanece intacto, inmóvil sentado esperando a que pase la vida, que desde ahora ya no lo es más, al frente de él con lluvia incluida.

El pasmo es la muerte de payaso, momento de transición para convertirse en un vengador, vengador que irá en busca de la Mudadelia para dejar las cosas claras, será ella o él pero no los dos.

- **Sinécdote**

Es el lugar común de todo momento triste, la antesala para el gran final. En este punto el detalle simbólico es la transformación por medio del pasmo que sufre el protagonista al estar en el barro.

El barro, desde la perspectiva de transformación, es utilizado por Ruales como el material que dará nueva vida al Payaso, ya que es el material que moldeará el carácter del protagonista, para convertirlo en alguien duro e impermeable.

3.6.8. Aullidos

La muda entra en la iglesia, me busca, aceza, ríe, gime. Por poco balbucea mi nombre, como si a estas horas de la vida estuviese a punto de salir hablando. La cabeza me bate como parlante de discoteca. En cambio el corazón se me para, se me congela.

(Ruales, 2009; 148)

Estrategias de Fondo

- **Predicación**

Representa un momento determinado, el preámbulo de la situación determinada, la búsqueda del Payaso por parte de la Mudadelia, que en perspectiva de ella un final feliz. Para el Payaso la situación es tensa al verse atado a su eterna enemiga, la muda. El pánico es la situación que delimita el accionar del protagonista, en contraposición de su némesis la Mudadelia, que si vacilar trata de consumir su objetivo con el Payaso.

Estrategias de Superficie

- **Sinécdoque**

El detalle trascendental es la situación de pánico y desorientación que sufre el Payaso por la cercanía de la Mudadelia. El balbuceo de la muda refiere la necesidad de ella por comunicarse con el protagonista, por entablar una relación en paz, por hacer las paces y poder ser feliz.

Aunque cada vez más lejanos, los gemidos de la Mudadelia, unos gemidos raros, nuevos, me persiguen. Cuando entro en la flaca y desolada calle Venezuela sigo oyendo los gemidos, pero ahora son más agudos, más largos. Son más bien aullidos de perra pariendo uno detrás de otro a sus hijos muertos. Aullidos que se confunden con los aullidos de todos los perros perdidos. De todos los perros abandonados de Albura.

(Ruales, 2009; 149)

Estrategias de Fondo

- **Tipificación**

Simboliza el ritual de iniciación o, en este caso, de finalización de uno en castigo del otro. Los elementos simbólicos crean una atmósfera de ritual en algo tan severo como es una violación, en este caso es lo que da a entender la utilización de los gemidos como un recurso contrario a los gritos.

La violación sinónimo de vergüenza por dos situaciones socialmente marcadas: la primera es pérdida de virginidad y por lo tanto transfiere a la mujer características de abandono y suciedad. Y por el otro lado la vejación como recurso para la humillación, en este sentido es la venganza programada, por parte del Payaso para ponerle al mismo nivel a la Mudadelia.

Estrategias de Superficie

- **Redundancia**

Se reitera la palabra gemidos para demarcar la situación por la que la Mudadelia está pasando, los timadores despojan a la Mudadelia de su animalidad para convertirla en humana, pero periférica, desolada, despojándola de todo valor.

- **Metáfora**

Los aullidos de perros explican la consumación del acto, primero desde la perspectiva de muerte, ya que dentro del imaginario social los aullidos en la noche significa que los perros sienten la muerte cuando se apropia de un cuerpo. Por otro lado es la confirmación de la prevalencia del uno sobre el otro, es decir el Payaso venció y desterró a la Mudadelia de Albura. Los perros configuran la sensación de propiedad del Payaso sobre su territorio.

- **Sinédoque**

Los elementos naturales como los aullidos y los gemidos se manifiestan en la medida en que el imaginario social los hace pertinentes en la atmósfera de la situación, que transfiere lo grotesco del momento a un lugar común con lenguaje suave y simbólico que maquilla el trasfondo de los que se narra.

3.7. El Relato

Huilo Ruales Hualca estructura el relato de ‘Que risa, todos lloraban’ desde el plano simbólico, ubicando la historia del Payaso en su ciudad natal Albura, ciudad poco pintoresca enmarcada en el conservadurismo de la época. Se la podría confundir con Quito de los años 50, muy coloquial y clasista, entusiasmada por el civismo y la buena relación con los vecinos, que configura la atmosfera de un pequeño pueblo en el que habita un gran infierno.

Trasciende en la narración la descripción física y psicológica de los personajes a los cuales Ruales ha conferido distintas características, algunos animalizados, otros caricaturizados y otros apodizados. Este recurso rehúye los nombres propios, que poco o nada nutren a la característica, para darles un mayor peso lingüístico; una sola palabra resume la individualidad de cada uno de los personajes a los que se recurre en la obra.

Los elementos transversales en la obra de Ruales son la risa, como un castigo, una condena a la cual recurren la mayoría de los actantes, unos para proferir el castigo y otros para sufrirlo. La risa es la súbita presencia del Ego y Alter Ego del protagonista, por un lado la risa es su fobia inherente, lo fastidia, lo sucumbe en una permanente catarsis de no reconocerse. Por otro lado es quien confiere es deleite a otros, por medio de sus chistes, solo para verlos idiotizados y hasta un punto esclavizados a voluntad del Payaso, que por medio de la risa los vuelve idiotas, tontos; es el regalo por su don y maldición.

Las situaciones a las que se enfrenta el protagonista transitan entre lo cómico y lo desolador, es un condenado de nacimiento que trata de alejarse de su destino, por medio de su pasar desapercibido en medio de su público. El deseo fantasioso que siente el Payaso es vuelto nada

por la presencia de la Mudadelia, quien resultaría ser la metáfora de la perspectiva de la realidad a la que se enfrenta el protagonista y que lo vuelve a su esencia; a ser Payaso payasón triste.

Conclusiones

Por medio del análisis se pudo determinar cuál es la funcionalidad de un texto literario, partiendo desde su estructura base: palabras, frases, oraciones y párrafos mediante la utilización de recursos que nutren al texto en todo su desarrollo para determinar en la medida en que es utilizado el lenguaje simbólico, por medio de qué elementos y el resultado de los mismos.

La estructura variable de la comunicación permite estudiarla en todas sus formas, es decir, tanto en la comunicación convencional como en la comunicación transversal. Esto al entender que el mensaje, que posee una carga de intencionalidad, al generar una opinión dependerá de la forma en cómo es entendido, esto independiente de si el mensaje tiene una respuesta directa, que el receptor al ser un sujeto de la comunicación está condicionado por el contexto socio-cultural e ideológico por medio del cual recibe el mensaje.

El determinar las variables del mensaje en un texto literario permite una visión más amplia del contexto y mensaje al que el texto quiere llegar, acercándose a la real dimensión que le escritor quiso plasmar en su obra, claro que sin llegar a ella ya que la condición de entendimiento está plagada de diferentes variables en las cuales la obra se desarrolla, desde su creación hasta su publicación.

La comunicación para el análisis literario es una fuente muy valiosa de recursos para el estudio ya que permite abarcar elementos estructurales, pasado por los de contenido y de forma, considerando que la literatura es una fuente de comunicación que trasciende espacio y tiempo, dándonos material para el estudio de las diferentes formas de comunicación a lo largo de la historia de la humanidad, así como también entender la variabilidad de la palabra y sus significados enciclopédicos y sociales que dependen en su totalidad del sujeto que las emplea; para sus fines y objetivos.

La literatura, y su análisis, es una fuente riquísima de elementos socio-culturales, que trascienden más allá de los límites de la forma del texto y que la lectura ‘entre líneas’ de las obras literarias, a través de los años, nos permite visibilizar no solo estructuras lingüísticas, sino también en el ámbito económico y social específico de un época en concreto.

Bibliografía

1. Eco, Umberto. 1984, Apocalípticos e Integrados. Barcelona: Valentino Bompiani, 152 p.
2. Eco, Umberto. 1979, Lector in Fabula. Barcelona: Lumen, 330 p.
3. Eco, Umberto. 1992, Los límites de la Interpretación. Barcelona: Lumen, 405 p.
4. Foucault, Michel. 1968, Las Palabras y las Cosas. Buenos Aires: Siglo XXI, 375 p.
5. Granda A., Daniel. 2010, Símbolo y Hermenéutica en Paul Ricoeur. Quito: Universidad Central Del Ecuador - FACSO,
6. Gunn, Simon. 2011, Historia y teoría cultural. Valencia: Universitat de València, 264 p.
7. Huete, Felipe Martín, 2011, Paul Ricoeur y la reconstrucción simbólica de la realidad, Revista Neutral. pág. 11 - 16.
8. Jung, Carl. 1997, El hombre y sus símbolos. Barcelona: [s.n.], 364 p.
9. Lotman, Yuri. 1978, Estructura del texto artístico. Madrid: Istmo, 364 p.
10. Marcos, Marín Francisco. 2001, Simbolismo en la estructura lingüística. Cádiz: [s.n.], 162 p.
11. Mircea, Eliade. 1974, Imágenes y símbolos; ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso. Madrid: Taurus, 196 p.
12. Morey, Miguel. 1983, Lectura de Foucault. Madrid: Taurus, 368 p.
13. Pérez, Galo René. 2011, Literatura del Ecuador. Quito: Abya-Yala, 333 p.
14. Prieto Castillo, Daniel. 1985, Método de análisis de mensajes. La Paz: Universidad Católica Boliviana, MINEO, 228 p.
15. Ruales Hualca, Huilo. 2007, Maldeojo. Quito: Eskeletra, 143 p.
16. Ruales Hualca, Huilo. 2008, Qué risa, todos lloraban. Quito: Estación Sur, 150 p.
17. Todorov, Tzevetan. 1993, Teorías del símbolo. Caracas: Monte Ávila Editores, 449 p.
18. White, Hayden V. 1992, El contenido de la forma. Barcelona: Paidós, 229 p.
19. Zapata, Cristobal. 1989, Huilo Ruales, con todos sus rollos, Catedral Salvaje.

BIBLIOGRAFÍA DE INTERNET

20. Gonzalez O., Adelaida, Revistas postgrados [en línea]. [20 de enero de 2013]. Disponible en:
[Http://hum.unne.edu.ar/revistas/postgrado/revista3/ricoeur_gonzalez_oliver.pdf](http://hum.unne.edu.ar/revistas/postgrado/revista3/ricoeur_gonzalez_oliver.pdf).
21. Hincapié, Leonardo, ADEPAC [en línea]. [citado 14 de noviembre de 2012] Disponible en:
[Http://www.adepac.org/P06-36.htm](http://www.adepac.org/P06-36.htm).
22. Huete, Felipe Martín, Gazeta de antropología, , [en línea]. [citado 15 de mayo de 2013] Disponible en:
http://www.ugr.es/~pwlac/G25_22Felipe_Martin_Huete.html.
23. Literatura editorial mayor books y la escuela de ciencias del lenguaje y literatura ecuatoriana [en línea]. [citado 10 de diciembre de 2012]. Disponible en:
[Http://www.literaturaecuatorialiana.com/](http://www.literaturaecuatorialiana.com/)
24. Manzano, Vicente, Introducción al análisis del discurso. [en Línea]. [citado 25 de marzo de 2013] Disponible en:
[Http://www.aloj.us.es/vmanzano/docencia/metodos/discurso.pdf](http://www.aloj.us.es/vmanzano/docencia/metodos/discurso.pdf)
25. Nubiola, Jamie, Recensión de Umberto Eco [en línea]. [citado 14 de agosto de 2012] Disponible en:
[Http://www.unav.es/users/recs/Rec-Eco.html](http://www.unav.es/users/recs/Rec-Eco.html).
26. Revista casa de las américas, breves apuntes sobre la literatura, Pérez Torres, Raul [en Línea]. [citado 20 de enero de 2013] Disponible en:
[Http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/257/hechosideas.pdf](http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/257/hechosideas.pdf)
27. Filosofía contemporánea [en línea]. [citado 20 de noviembre de 2012]. Disponible en:
<http://textosfil.blogspot.com/>
28. La dinámica contextual de la comunicación literaria y noción de cultura. Revista electrónica entretextos [en línea]. [citado 3 de febrero de 2013] Disponible en:
<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre3/vicente.pdf>